

PopScriptum

Schriftenreihe herausgegeben vom
Forschungszentrum Populäre Musik
der Humboldt-Universität zu Berlin

in: PopScriptum 9 - Instrumentalisierungen - Medien und ihre Musik

Der Beitritt bulgarischer Dudelsäcke in die EU

Deniza Popova, Deutschland

1. Einleitung

Dies ist die Geschichte der 100 Dudelsäcke, die in den rodopischen Bergen auf den Wiesen von Rožen erklangen.

Die Rodopen sind ein sehr altes Gebirge. In der Weite fließen die sanften Hügel in vielfältigem Farbenspiel wie Meereswellen ineinander. Diese Berge waren die Heimat des aus den Mythen bekannten trakischen Königs Orpheus, der mit seinem Gesang Götter und Menschen, Tiere, Bäume und Berge betörte. Und aus den Rodopen kamen auch die trakischen Frauen, die in ihrer Wildheit Orpheus in Stücke rissen, weil er ihnen seine Liebe und seine Lieder vorenthielt.¹

Der Kontrast zwischen liebevoller Schönheit und dionysischer Besessenheit verspricht auch ein auditives Abenteuer zwischen natürlicher oder „heiliger“ Stille, die niemals lautlos ist, und zügellosen Gesängen mit wilden Tänzen und vielen Menschen, die essen, noch mehr trinken und die sich berauscht und in Ekstase musikalischen Kämpfen hingeben.



Foto: Deniza Popova

Der Ort des Geschehens ist eine große Wiese, die durch steil ansteigende und bewaldete Hügel begrenzt wird. Sie eignet sich hervorragend für große Feste. Diese Feste werden auf Bulgarisch „sŭbor“ genannt (von „sŭbiram“, sammeln, sich versammeln). Man könnte sie als Volksfest oder im neuzeitlichen Kontext als „Festival“ oder „Event“ bezeichnen.

Die ersten Feste die an diesem Ort gefeiert wurden stehen in Verbindung mit dem Berliner Kongress von 1878. Unter Bismarck wurde beschlossen, dass die Grenze zwischen Bulgarien und dem Osmanischen Reich durch Rožen geht.² Bis zu diesem Zeitpunkt gehörte

Bulgarien, obwohl geographisch Europa zugehörig, fünfhundert Jahre lang zum Orient. 1878 wurde Bulgarien ein eigenständiger Nationalstaat. Die neue Grenze zur Türkei trennte (ähnlich wie die deutsche Mauer) Familien und Freunde. An einem Tag im Jahr öffneten die Türken ihre Grenzen und ermöglichten dadurch dieses Volksfest.

Während der sozialistischen Ära (1944-1989), wurde das Rožen-Treffen von der bulgarischen Regierung zu einem offiziellen und medienwirksamen Ereignis erklärt. 1961 wurde es zum ersten Mal mit einem Orchester von 100 Kaba-Dudelsäcken und 500 Sängern unter der musikalischen Leitung von Apostol Kisjov von öffentlich-politischer Seite organisiert. Es verfolgte das Ziel,

*„den großen folkloristischen Reichtum der Rodopen zu popularisieren und zu bewahren“.*³

Was die Popularisierung von Volksmusik anbelangt, waren die sozialistischen Organisatoren sehr erfolgreich. Bevor man sich um die „Bewahrung von Volksmusik“ kümmerte, sollte jedoch zuerst geklärt werden, um was für eine Art von Volksmusik dieses Vorhaben abzielt.⁴

Im letzten Jahr, am 12./13. August 2006, fand unter der Schirmherrschaft des bulgarischen Ministers für Kultur und der Bürgermeisterin dieser Region erneut das „Rožen-Festival“ statt.⁵ Zahlreiche Dudelsackspieler kamen zusammen, um das Festival zu eröffnen. Der Präsident Bulgariens, Georgi Pärwanov, hielt die Eröffnungsrede. Das Ereignis lockte etwa 6000 Mitwirkende und 200.000 Zuschauer an.



Foto: Deniza Popova

Natur – Berge – Wiesen – Wald und Himmel und mitten drin die große Bühne mit den großen Lautsprechern.⁶ Die 100 Dudelsackspieler standen da, in ihren alten Trachten. Sie hatten ihre rodopischen Dudelsäcke (Kaba-gajda⁷) mitgebracht und „als ob“ ihre archaischen Melodien nie verklungen wären, spielten sie die alten Weisen. Alt, sehr alt waren diese Melodien – mindestens ebenso alt, wie die Aufnahmen aus sozialistischen Zeiten, welche tatsächlich durch die Lautsprecher zu hören waren.⁸

Hier geht es nicht darum, dass Medien täuschen, sondern es geht primär um die „Hyperrealität“, um das Verschwinden der Differenz zwischen Realem und Zeichen des Realen während des Events in Rožen.⁹

Es ist nunmehr auch für musikethnologische Forschungsreisende unumgänglich darüber zu reflektieren, wie Medien (und welche Medien) die Bedingungen und Möglichkeiten dieser paradoxen musikalischen Situation formen. Paradox war die Situation einerseits für das Publikum (Empfänger), welches aus dem ganzen Land angereist war, um die 100 Dudelsäcke

spielen zu hören, diese aber nicht zu hören bekam. Andererseits entstand auch für die Dudelsackspieler (Sender), die anwesend und kompetent sein sollten, die aber während des ganzen Festivals zum Schweigen gezwungen waren, da ihre Musik von CD eingespielt wurde, eine paradoxe Situation.¹⁰ Ihre Aufgabe bestand darin, so zu tun, „als ob“ sie ihre Instrumente spielen würden. Die Dudelsackspieler mussten nun nicht mehr das Zusammenspiel üben, sondern das koordinierte Playbackspiel. Das Erscheinungsbild auf der großen Bühne sollte, um echt zu wirken, einen vollen Blasebalg vorführen:

Der Blasebalg des Dudelsacks wird aufgeblasen und die markante Anblasmelodie gespielt und dann verstummen sie wieder. Ich konnte die Dudelsackspieler dabei beobachten, wie sie genau diese Technik übten. Auf der Bühne wurde ihr Instrument zu einem Bild und ihr Klang wurde durch reproduzierende Medientechnik ersetzt.

Traditionell ist das Instrumentalspiel den Männern vorbehalten, aber fernsehgerecht und den politischen Erwartungen zur „Gleichberechtigung der Frau in der EU“ entsprechend, wurden die zwei Dudelsackdamen beim Bühnenauftritt in Frontstellung platziert.¹¹

Auf die Frage, warum sie denn nur so tun würden als ob sie spielen, bekam ich die Antwort, dass es wegen des Fernsehens sei, das sonst nicht aufzeichnen könne.



Foto: Deniza Popova

Auf die Frage, wann sie denn nun wirklich spielen würden, bekam ich die (geheime) Antwort, dass sie sich in der Nacht während des Folklorespektakels „Sterne über Rožen“ hinter „jenen Bergen dort“ treffen würden, denn da würde das laute CD-Konzert von der Bühne nicht zu hören sein und man könne selber spielen.

Die Dudelsackspieler nahmen das Festival als Anlass zum Treffen. In der Nacht aber verließen sie den Bannkreis des organisierten Medienklangs und feierten statt dessen ihr eigenes wahrhaft dionysisches Fest in den Bergen, mit Feuer, Rausch, Frauen, Gesang, Tanz und natürlich mit ihren Dudelsäcken.

Inwiefern dieser auf „Authentizität“ referierende Ausbruch der Dudelsackspieler sich auch klanglich vom offiziellen Klang der Dudelsäcke loslösen konnte, kann an dieser Stelle nur als Frage formuliert werden. Durch das Marketing, welches technische Medien ermöglichen, gilt auch beim Dudelsackspielen eine normative Ästhetik als vorgegebenen.¹² Dadurch sind selbst im dionysischen, abgekoppelten und unoffiziellen Raum vor allem die standardmäßig einstudierten populären Volkslieder zu hören. Natürlich gibt es aber auch Ausnahmen und Ausbrüche, sowohl im Repertoire, als auch in der Spieltechnik. Einige sind dem Gebrauch von Rauschmitteln zu verdanken und andere der Experimentierfreudigkeit der Dudelsackspieler. So könnte es beispielsweise passieren, dass bei solch einem Randereignis äußerst beeindruckende Interpretationen von Jimi Hendrix Songs auf einem Dudelsack erklingen.

2. Authentizität, Pop und Technik:

Das technische Medien zur Produktion, Verstärkung und Reproduktion von Musik benutzt werden, ist nun wahrlich nichts Neues, über das es sich lohnen würde zu schreiben. Was am bulgarischen Beispiel jedoch gezeigt werden kann, ist die Bedeutung von Medien bei der Umkontextualisierung einer als traditionell und authentisch geltenden Volksmusik, im Rahmen eines Volksfestes.

In ihrem neuen Kontext sind die Dudelsäcke der „Pop“, die „Hyperrealität“ des Events.¹³ In diesem neuen Kontext können die bulgarischen 100 Dudelsäcke nun auch bei anderen Events weiterverbreitet werden, wie beispielsweise in der Hauptstadt Sofia zur Neujahrsfeier 2007, womit gleichfalls der Eintritt Bulgariens in die EU gefeiert wurde. Die 100 Dudelsäcke spielen das Lied „Bela sam junaĳe“, welches als Hymne der Rodopen gilt. Der Mitschnitt stammt vom Bulgarischen Fernsehen (BTV).¹⁴

Zurück nach Rožen:

Der „offizielle“ gesellschaftspolitisch relevante Teil, der über die Massenmedien (TV und Radio) übertragen wurde, stand sowohl temporär (zur Eröffnung und zur Primetime) als auch visuell im Zentrum des Festes. Durch die Einschaltung von Medien ergab sich daher eine neue Zeit- und Prioritätenverteilung. Alle Programmpunkte, die übertragen wurden, waren musikalisch im Playback. Dazu zählen die offizielle Eröffnung mit den 100 Dudelsäcken und das Folklorespektakel „Sterne über Rožen“, bei dem Berühmtheiten der bulgarischen Volksmusikszene mit ihren alten Aufnahmen auftraten. (Keiner der Stars hatte sich die Mühe gemacht, für dieses Festival neue Einspielungen zu produzieren.)

Neben der großen Bühne im Zentrum gab es noch zwei kleinere Bühnen an der Peripherie. Dort fand der Auftritt der ca. 6000 Laien aus ganz Bulgarien statt, die an beiden Tagen auf allen Bühnen parallel ihre noch lebendigen Volkstraditionen, ihre Lieder, Tänze und Rituale vorstellten.

Klanglich waren ihre Darbietungen durch die Verstärkung mittels Mikrofonen gekennzeichnet. Allein um gegen die durch die Technik erzeugte Lautstärke der großen Bühne anzukommen, mussten auch sie technisch verstärkt werden. Sie besetzten im Umkreis ihrer Bühnen einen kleineren auditiven Klangraum. Die Präsentationen der Laien wurden von einer musikwissenschaftlich betreuten Jury bewertet und die Ausgezeichneten durften ein weiteres Mal beim Abschlusskonzert auf der zentralen Bühne auftreten.

Das Festival wurde von offizieller Seite durch die Worte der Bürgermeisterin des Bezirkes Smoljan und Vorsitzende des Organisationskomitees Dora Jankova gegenüber der Presse als Erfolg beurteilt:

„[Die vielen Teilnehmer] bezeugen, dass die Folklore lebendig ist und ein Teil unseres Stolzes, unseres nationalen Selbstwertgefühls, unserer Geschichte und Kultur des bulgarischen Volkes. Die unglaublich vielen Menschen, die aus dem ganzen Land zusammengekommen sind, die Gäste aus dem Ausland, das betonte Interesse der Wissenschaft und der Massenmedien, geben uns den Anlass zu denken, dass wir auf dem rechten Weg sind.“¹⁵

3. Musikalische Referenzen

Es waren in Rožen Musiken zu hören und zu beobachten, die auf vier Referenzen zurückzuführen sind:

1. Zuerst sei der Bezug zu den so genannten „authentischen Quellen“ der Volksmusik erwähnt, der vor allem durch die Laien und ihre Darbietungen repräsentiert wurde. „Authentisch“ heißt in diesem Kontext, dass das Vorgeführte als Teil der traditionellen Alltags- und Festtagsbräuche entweder von den Traditionsträgern weiterhin praktiziert wird oder zumindest von der in der Praxis verankerten Generation oral weitergegeben wurde.

2. Da es in Rožen jedoch nicht um den Vollzug von Bräuchen, sondern um deren Repräsentation auf der Bühne ging, implizieren die Überbleibsel musikalischer Volkstradition als zweite Referenz eine Bühnentauglichkeit, die der traditionellen Folklore fremd ist. Die entsprechenden dramaturgischen Leistungen dienten jedoch der Jury, zusätzlich zur musikalischen Qualität der Darbietung, als Bewertungskriterium.
3. Die dritte Referenz knüpft an diese Repräsentation von Volksmusik auf der Bühne an und steigert sie im Sinne der zu sozialistischen Zeiten entwickelten Aufführung von Folklore durch professionelle Ensembles und Solisten.

Das erste „Staatliche Ensemble für Volkslieder und -tänze“ wurde, nach dem Vorbild sowjetischer Ensembles 1951 in der Hauptstadt Sofia von Philip Kutev gegründet. Bereits ein Jahr später, 1952, stellte man das Ensemble für Volkslieder des bulgarischen Radios und Fernsehens zusammen. Durch dieses Ensemble stand den Massenmedien ein eigenes Instrument zur Produktion von (Volks-)Musik zur Verfügung. Bearbeitungen von Komponisten und Literaturschaffenden wurden hervorragend honoriert und massenwirksam zur Primetime verbreitet. Allmählich wurden in allen großen Städten ähnliche Ensembles gegründet, so dass bis zur demokratischen Wende, 1989, vierzehn von öffentlichen Geldern bezahlte professionelle Ensembles existierten und weitere hunderte Amateurensembles durch staatliche Mittel unterstützt wurden. Seit den 1960er Jahren gab es spezialisierte Ausbildungsstätten für Volksmusik. Die bis heute erfolgreichste ist die 1964 gegründete Musikpädagogische Hochschule in Plovdiv, wo man selbstverständlich auch „Dudelsack“ studieren kann.¹⁶

Die professionell ausgebildeten Dudelsackspieler und die im Abendprogramm auftretenden „Stars der Volksmusik“ brachten ihre professionell produzierten und im Kontext des Festivals abgespielten CDs mit. Unter den inzwischen sehr alten Profis findet man allerdings auch noch aus Dörfern stammende, d.h. nicht studierte Musiker, die durch die Protektion von Fachleuten innerhalb der professionellen Musikszene Fuß fassen konnten. Die jungen Musikanten wiederum, beispielsweise die Kinder und Jugendlichen unter den Dudelsackspielern, wurden hauptsächlich durch ihr Schüler-Lehrer-Verhältnis zum Mitwirken bei derartigen Veranstaltungen angehalten.

Der Kreis der Profis schloss sich durch die Moderatoren und Techniker, welche die gesamte Veranstaltung begleiteten.

4. Unabhängig davon, ob es sich um authentische Volksmusik, vorgeführte Authentizität oder Bühnenfolklore handelte, zeigte das akustische Ergebnis ähnliche Parameter moderner Technologie. Als vierte Referenz sei daher die Technik selber erwähnt. Außer der Tonmanipulation durch Mikrofone, Verstärker und Lautsprecher bei den Laien war gerade die Musik der professionellen Künstler durch das Abspielen, im Sinne der Playbackdarbietung, gekennzeichnet.

4. Klangliche Parameter und ihre Wahrnehmung

Durch den Einsatz technischer Medien wurden bestimmte klangliche Besonderheiten möglich, die für eine Veranstaltung dieser Größenordnung typisch scheinen. Die gesamte zum Raum des Festivals erklärte Berglandschaft wurde akustisch durch technische Medien besetzt.

Lautstärke:

Das wohl markanteste Merkmal war die enorme Lautstärke • unabhängig davon, ob es sich um die Verstärkung der live präsentierten Instrumente und Stimmen oder um das Abspielen von Tonaufnahmen handelte.

Der Dudelsack ist ein sehr lautes Instrument und wie laut mögen eigentlich 100 Dudelsäcke sein? Durch die technische Einmischung wurde der Unterschied zwischen solistischer Darbietung, Gruppenspiel und gesprochenem Text im Bezug auf die Lautstärke nivelliert.

Durch technische Medien war es beispielsweise möglich, dass sich eine (verstärkte) Solostimme gegen den Klang von 100 Dudelsäcken durchsetzen konnte. Ohne technische Einmischung wäre dies unmöglich, denn ein Dudelsack kann zwar dynamisch nuancieren, aber nicht leise spielen. Erst recht gilt dies für 100 Dudelsäcke. Der Lautstärkeunterschied zum gesprochenen Wort oder zum Sololied wäre enorm.



Foto: Deniza Popova

Unisono:

Eine weitere Diskrepanz wird deutlich, wenn der Frage nach der Koordination einer Gruppe von Musikern nachgegangen wird: Die Spieler standen mit ihren Dudelsäcken auf der großen Bühne. In vorbildlicher abendländischer Chortradition wurden sie auf Podesten gereiht. Sie trugen ihre uniformierten Trachten und sie taten, als spielten sie. Ein Dirigent war nicht zu erkennen, aber selbstverständlich gab es ihn. Als musikalischer Leiter hat er die Aufgabe, brüchige Verbindungen zwischen den Musikern auszubessern, indem er als Zentralfigur alles auf sich bezieht. In der „Vorgesetztenstruktur“ dämmt der Dirigent die Kommunikation zwischen den Musikern ein, aber das System wird leistungsfähiger und durchsetzungsfähiger, da die Musiker sich in ihrer Kommunikation auf die Zentralfigur konzentrieren können.¹⁷

Im Publikum wurden Stimmen wach, die von damals schwärmten. Sie erzählten voller Begeisterung, wie die 100 Dudelsackspieler, während sie von den Bergen hinunter stiegen, in ihre Instrumente geblasen haben. Sie konnten sich dabei nicht gegenseitig hören, was bedeutet, dass sie zwar gleichzeitig, aber nicht zusammen spielen konnten. Ihr Klang kann wohl kaum mit der abgespielten Aufnahme gleichgesetzt werden.

Das gleichzeitige Erklängen von mehreren Stimmen unisono • so als wären sie eins • ist ein Ideal, dessen Wurzeln sich beispielsweise in der lateinischen Kirchenmusik finden lassen.¹⁸ Von hieraus hat es seinen Erfolgskurs innerhalb der abendländischen Kunstmusik angetreten.

Anders hingegen der Dudelsack, der mythologischen Quellen zufolge aus dem durch Apollon enthäuteten Satyr Marsyas und Athenes Aulos entstanden sein soll. Marsyas verlor den Wettstreit mit dem Gott, da er nicht gleichzeitig den Aulos spielen und dazu singen konnte.¹⁹ Im übrigen singt der bulgarische Dudelsackspieler sehr gerne zu seinem Spiel. Es existieren vor allem aus dem Rodopen sehr alte Feldaufzeichnungen, die diese Vorliebe des gleichzeitigen Singens und Spielens belegen.

Die Normen des harmonischen Zusammenklangs von Tönen sollten in Bezug auf den Dudelsack daher hinterfragt werden, auch wenn die Regeln von „schön“ und „anstrebenswert“ durch die europäische „Leitkultur“ vorgegeben scheinen. Bei bulgarischer Musik wird es beispielsweise erst richtig interessant, wenn innerhalb der Tonskalen und auch innerhalb der Diaphonie Intervalle entstehen, die nicht den temperierten Normen entsprechen. Das gilt auch für den Dudelsack, bei dem die zwischen Bordunton und Melodiepfeife entstehenden Reibungen sowie die durch Bohrungen und Beschaffenheit der Melodiepfeife intendierte

Stimmung von Bedeutung ist. Beim Spiel der 100 Dudelsäcke wurden jedoch die klassischen Normen angesetzt, um ihren Zusammenklang den europäischen Vorstellungen von „schön“ anzugleichen. Das Playback der 2006 in Rožen abgespielten sauberen Dudelsackaufnahme konnte somit nahtlos mit Beethovens „Ode an die Freude“, als hymnisches Zeichen für die Europäische Union, fortgesetzt werden.

Wiedergabetechnik:

Das dritte Beispiel, das Auswirkung auf die Wahrnehmung von Musik hat, sind die technisch bedingten Klangverluste bei der Wiedergabe.

„Saubere“ waren lediglich die Einspielungen, nicht jedoch das akustische Ergebnis der Beschallung während des Festivals. Wie in der Feldaufnahme zu hören ist, sind Klangverluste, Rauschen und Verzerrungen ebenfalls ein Markenzeichen für den Einsatz von Studioteknik auf Massenveranstaltungen unter freiem Himmel.²⁰ Erst die Feldaufnahme verdeutlicht und dokumentiert diese technischen Probleme vor Ort und damit auch die Reaktionen der Anwesenden. Sie klatschen und pfeifen und wenn man genau hinhört, so ist am Ende der Aufnahme der Ruf eines entrüsteten Bulgaren hören: „Falschimento“ brüllt er und er redet mit dem Ansager, obwohl dieser ihn selbstverständlich weder hören noch auf seine Anmerkungen reagieren kann. „Lass uns einen Echten hören, nach dem Falschimento!“²¹ (Aber auch die Wortwahl des „Falschimentos“ verweist auf die in Bulgarien so beliebte Adaption von „Europäischem“.)

Man findet eine Reproduktion der sozialistischen Originalaufnahme inklusive Bilder von Bulgarien im Internet unter „100 bag-pipes (folklore)“: <http://www.youtube.com/watch?v=wfpuf9L8Y5s>²²

Umgang mit Technik:

Die 100 Dudelsackspieler haben noch schnell geübt und die professionellen Stars waren perfekt im Playbackmusizieren. Unter den Laien war es jedoch sehr gemischt, denn sie mussten sich nun bei ihren Darbietungen technisch verstärken lassen. Die Probleme, die medientechnisch ungeübte Musiker und Tänzer haben, waren besonders auffallend. Sie gingen meistens nicht dicht genug ans Mikrofon, die stampfenden Tanzschritte auf den Holzbühnen brachten das Gleichgewicht zwischen Gesang und Tanz durcheinander und speziell beim Dudelsack wurde meist nur die Melodiepfeife verstärkt, so dass der Bordunton der zweiten Pfeife klanglich in den Hintergrund geriet. Häufig kam es durch die an den Reglern stehenden Tontechniker, die versuchen mussten den individuellen Umgang mit der Technik auszusteuern, zu weiteren Störungen (z.B. Rückkopplungen).

Ein markanter Unterschied zwischen Volkstradition und Festivals ist die Distanz zwischen musizierenden Menschen und Publikum. Diese kommt einerseits durch die räumliche Abtrennung der Musizierenden durch eine Bühne zustande, andererseits verstärken auch die auditive Abtrennung des Klangs vom Musizierenden sowie die Verzerrung des Klangs durch Interferenzen zwischen den aufgestellten Lautsprechern den gefühlten Abstand zwischen den Anwesenden vor und auf der Bühne.

Diese lokale und auditive Distanz • durch Medien verändert sich das Verhältnis zwischen Körper und Klang • bedeutet aber nicht, dass es keine Kommunikation (oder Intimität) gibt – im Gegenteil. Beispielhaft ist die Reaktion des Publikums, einschließlich des „Falschimento-Rufs“.

Intermezzo:

Ähnlich wie in Rožen traten bei einem Konzert im Amphitheater in Plovdiv „Stars“ der bulgarischen Volksmusik auf. Sie hatten ihre CDs mitgebracht und sangen im Playback. Der Fan und Verehrer einer Sängerin stieg jedoch, während sie sang auf die Bühne, reichte ihr Blumen, fasste sie bei der Hand und begann mit ihr den traditionellen Reigentanz (Horo). Innerhalb kürzester Zeit schlossen sich ihm zahlreiche Menschen aus dem Publikum an und die Bühne wurde zum Tanzplatz. Die Techniker ließen die CD weiterlaufen und die Sängerin,

die ja nicht wirklich zu singen brauchte, vertanzte mehrere ihrer aufgezeichneten Lieder. Voller Begeisterung führte unter dem sternenklaren Himmel ihr Verehrer den Reigentanz an und recht schnell leerten sich die Marmorstufen des römischen Amphitheaters, auf denen das Publikum saß, und über hundert Menschen schlossen sich dem Horo an. Der Veranstalter wollte dieses Intermezzo unterbinden, indem er das Tanzensemble auf die Bühne rief. Die professionellen Volkstänzer sollten das tanzende Publikum hinter der Bühne auflösen und wieder auf die Marmorbänke schicken, aber das Publikum blieb tanzwütig und ließ sich erst durch das Ausblenden der Musik stoppen.

Ein weiteres Beispiel für die Auflösung von Distanz habe ich beim Dudelsackwettspiel in Gela 2005 erlebt. Es fing an zu nieseln. Die Bühne wurde geschlossen, die Technik musste einpacken und die Jury verließ ihren offiziellen Tisch. In dem Moment fingen die Dudelsackspieler an, tatsächlich auf der Wiese um die Wette zu spielen, denn es ging ihnen darum, wie viele Menschen sie trotz Regen zum Tanzen bringen konnten.

5. Instrumentalisierung

In dem Moment, in dem die CD mit der Aufnahme der 100 Dudelsäcke eingespielt wurde, wurden Medien zum Instrument, doch wurde mit ihnen, zumindest beim Beispiel „Rožen“, nicht unmittelbar musiziert.

Je nach Blickwinkel auf die Funktion von Musik sind jedoch andere Formen der Instrumentalisierung zu unterscheiden. Instrumentalisiert wurden sowohl der massenhafte Aufmarsch von Dudelsackspielern, das Instrument „Dudelsack“ selbst, als auch die technischen Medien, die den Auftritt vertonten. Daher soll nun auch die Frage nach dem Ziel der jeweiligen Instrumentalisierung gestellt werden. Die bisher beschriebenen klanglichen Parameter aber auch die Umstände ihrer Wahrnehmung lassen erahnen, dass die Instrumentalisierung anhand der referentiellen Ästhetik (hier im Sinne von musikalischen Referenzen) vollzogen wird.²³

Instrumentalisierung der Dudelsäcke:

Spieler und Instrument sind als wichtige Vertreter der bulgarischen Volksmusik definiert worden. „Bulgarische Folklore“ wurde wiederum, mit Unterstützung von Seiten diverser Wissenschaften (z.B. historische, philologische und musikethnologische Richtungen) und durch die neuen Werke zahlreicher Kunst- und Kulturschaffender, zum Zeichen für national Wertvolles erklärt. Aber die Definitionen was „die bulgarische Volksmusik“ sei, bleiben unklar, denn es handelt sich hierbei immer um Musiken, die jeweils durch ihre Instrumentalisierung innerhalb verschiedener Kontexte auf eine oder mehrere Referenzen zu bestimmten ästhetischen Vorstellungen und Musizierpraxen verweisen:

Der Dudelsack spielende Schäfer kann nicht mit dem studierten professionellen Dudelsackspieler aus der Hauptstadt gleichgesetzt werden. Die Situationen, in denen sie spielen, unterscheiden sich voneinander ebenso, wie die Erwartungen und Hörstrategien der bei ihrem Spiel anwesenden Menschen oder Schafe.

Im Kontext von Rožen wurde Volksmusik zur Repräsentation nationaler Identität benutzt. Der Dudelsack inklusive seiner Quantifizierung zu „100 Dudelsäcken“ konnte als Beispiel für ein national und regional bedeutsames Instrument benutzt werden. Diese bedeutungsträchtige Klassifikation wurde vor allem zu sozialistischen Zeiten vorangetrieben. Mittel hierfür waren der Einsatz von Medien zur Produktion, Speicherung und Übertragung samt einer wissenschaftlich fundierten Rezeption von bulgarischer Musik in Geschichte und Gegenwart. Nach wie vor wird in Bulgarien der Instrumentalisierung von Volksmusik zur Betonung nationaler Identität große Bedeutung zugesprochen. „Rožen“ ist ein Beispiel hierfür.²⁴

Das Orchester der 100 Dudelsäcke und ihre immer wieder reproduzierten Musikstücke haben daher den abendländischen Werkcharakter übernommen. Sie können, zumindest in Bulgarien, als „populäre Musik“ bezeichnet werden, denn sie wurden in den Werte- und Werke-Kanon großer nationaler Musik übernommen.

Die Reproduktion dieser Musik durch Medien bedeutet nicht deren Deklassierung, sondern verweist auf die Wertsteigerung. Auf dieser Ebene wird hier der weit verbreitete Dualismus von moderner Technologie und traditioneller Volksmusik unterlaufen.²⁵

Politische Instrumentalisierung:

Die Verpflichtung von Musikern für Events und die Instrumentalisierung dieser Feierlichkeiten zu gesellschaftspolitischen Zwecken haben sich in der Geschichte vielfach bewährt.²⁶ Musik, vor allem im Kontext eines Volksfestes, wie z.B. das Rožentreffen, eignet sich hervorragend für politische Propaganda. Daher ist es nicht verwunderlich, dass der Staatspräsident Bulgariens, Georgi Pärvanov (Bulgarische Sozialistische Partei), die Eröffnungsrede hielt:

„Der Präsident Georgi Pärvanov nahm an der Eröffnung des traditionellen Rožen-Treffens teil. ‚Hier kann man als Mensch wirklich die tiefsten bulgarischen Gefühle, die bulgarischen Emotionen, spüren und man kann sich aufladen mit nationaler Energie‘, sagte das Staatsoberhaupt. Seiner Meinung nach ist die bulgarische Kultur eins unserer ernsthaftesten Argumente vor Europa. ‚Das ist etwas, mit dem wir nicht nur die Bühnen in Europa erobern können, sondern womit wir die einfachen Europäer gewinnen können, auf unserer Seite zu sein‘, sagte bei der Eröffnung des Festivals der Präsident.“²⁷

Im Werbetrailer, der während des Festes und sicherlich bereits schon im Vorfeld unzählige Male abgespielt wurde, wird die Schirmherrschaft des Kulturministers, der ebenfalls der Bulgarische Sozialistische Partei angehört (Prof. Stefan Danailov), betont.

Instrumentalisierung technischer Medien:

Sie kann unabhängig vom Inhalt der zur Übermittlung und Reproduktion vorgesehenen Musik stattfinden. Ihrer Funktion nach können Medien, die an dem Prozess des Erklingens von Musik (bzw. Dudelsäcken) in einem bestimmten Kontext beteiligt sind, der Produktion, Speicherung oder Übertragung von Musik dienen. Entsprechend dieser Funktion werden sie instrumentalisiert, ohne dass sie Bedenken zum Inhalt und dessen Referenzen anmelden können.

Im Kontext des hier beschriebenen Festivals in Rožen ersetzen Medien den Klang der Dudelsäcke. Im Playback wurde die visuelle Präsenz der Instrumente benutzt, um die Referenz des technisch produzierten Klangs an ein traditionelles Bild von Musizierpraxis zu heften.²⁸ Von besonderem Interesse ist bei dem Beispiel Rožen, dass als Referenz nicht die so genannte authentische Version des Dudelsackspiels fungierte, sondern die zu sozialistischen Zeiten bereits quantitativ kulminierte und qualitativ bearbeitete Vorstellung von *Volksfest mit Folklore* benutzt wurde. Hier überschneiden sich wahrscheinlich die Kreise der Medien zur musikalischen Darstellung von Volksmusik durch 100 Dudelsäcke mit den Medien der politischen Instrumentalisierung dieses Festivals durch Vertreter der Bulgarischen Sozialistischen Partei.

6. Erinnerung und Novation & Erlebnis und Repräsentation

Neu in Bezug auf das Beispiel Bulgarien und speziell in Bezug auf die Dudelsäcke in Rožen ist die erstaunliche Ästhetik der Transparenz. Die unverblünte Art, die ein in der Vergangenheit stattgefundenes Ereignis mit Hilfe technischer Mittel zu einer Musikproduktion werden lässt. Dieses Produkt wird wiederum als Markenzeichen benutzt, wodurch das Ereignis zu einem reproduzierbaren Event mit national-politischer Bedeutung stilisiert wird.²⁹

Das Springen zwischen Erinnerung und Novation bildet die Brücke zwischen Erlebnis und Repräsentation. Dabei werden Bedeutungsmuster gebildet, die sowohl soziale Erfahrungen als auch persönlichen Sinn enthalten. Es entstehen Verweisbeziehungen, die als wahrnehmungspsychologisches Merkmal von Musik gelten. Auf dieser Grundlage werden Musik(en) häufig, sowohl von produzierenden als auch von rezipierenden Menschen, emotionale Eigenschaften zugesprochen.

Mediale Technik (beispielsweise im Rahmen des Rožen-Festivals) vermag es, den gedanklichen Widerspruch zwischen Erinnerung und Novation, Erlebnis und Repräsentation, durch die von ihr besetzten Klangräume zu erneuern und somit in Echtzeit erklingen zu lassen. Dadurch wird mediale Technik einerseits zum Medium der Instrumentalisierung und andererseits werden die Instrumente (beispielsweise die 100 Dudelsäcke) für die durch sie zu erfüllenden Aufgaben instrumentalisiert. Mediale Technik vermag es, diese Brücke zwischen Erinnerung und Novation zu errichten. Sie ermöglicht das Erlebnis unabhängig davon, ob es sich um eine Repräsentation handelt.

Noch nie (außer für bestimmte Musikethnologen) stand der Dudelsack als Instrument im Vordergrund. Immer war der Kontext seines Spiels ebenso bedeutsam wie sein Klang.

In dieser gedanklichen Form ist es kaum noch erstaunlich, dass die repräsentativen Darbringungsformen von Musik eine breite Akzeptanz im Publikum finden, denn sie fungieren sowohl als Erinnerung als auch als Erlebnis. Es ist jedoch auch voraussehbar, dass die Erwartungshaltung der Besucher bei einem Volksfest wie Rožen durch den Einsatz technischen Medien und vor allem durch die Playbackshow enttäuscht wurden. Ein „Folklorespektakel“ – der Begriff wurde von den Organisatoren selbst gewählt – und „Stars der Volksmusik“ haben andere Funktionen, als die traditionellen Volksfeste und die musikalischen Wettspiele und Wettsingen, an deren Stelle sie treten wollen. Für die Musik der 100 Dudelsackspieler bedeutet dies jedoch dennoch keine Deklassierung. Im Gegenteil, durch ihren „Medienklang“ kommt es zur Aufwertung, zur großflächigen und mehrmaligen Verbreitung innerhalb der Massenmedien. Diese Musik wird gehört, wieder und wieder, ob nun im Fernsehen, Radio oder beim nächsten bedeutenden Event, auf LP, CD und selbst im Internet ist sie zu leicht finden.

7. Anpassungsstrategien bulgarischer Volksmusik

Bulgarien bemüht sich sehr, den Anforderungen der modernen Medienwelt zu entsprechen, um zumindest musikalisch ein gleichwertiges Mitglied der EU werden zu können.

Vom bulgarischem Blickwinkel aus gesehen, ist die EU eine Gemeinschaft, die durch ihren spezifischen Mediengebrauch und der dazugehörigen Medienästhetik bestimmt wird. Die Vorstellungen, die in Bulgarien über die Werte, Normen und musikalischen Standards in der EU sowie über die technische Qualität der musikalischen Parameter vorhanden sind, implizieren eine bestimmte Klangqualität der Hifi-Ästhetik, die in entsprechender Bildqualität übermittelt wird. Dadurch hat das Rezeptionsverhalten unweigerlich Auswirkungen auf die musikalischen Produktionspraktiken.

Die angestrebte Quantität der Reproduktion und der vorgegebene normative Perfektionismus in der Realisation führen zur Konstruktion von Situationen, die es ohne und außerhalb der Medien nicht geben kann.

Vor allem sollen nun auch, anders als zu sozialistischen Zeiten, kommerziell wirtschaftliche Kriterien berücksichtigt werden. Aspekte der Wirtschaftlichkeit werden auch weiterhin die Aufnahmebedingungen von Volksmusik bestimmen. Die zu sozialistischen Zeiten geleistete Vorarbeit in Richtung Professionalisierung der Volksmusikszene ist hierbei fundamental. Eine in Europa weit verbreitete, aber für Bulgarien relativ neue Musik wurde erschaffen – aus Volksmusik wurde die in Werk und mit Marktwert produzierte und mit Urhebern und Urheberrechten versehene „volkstümliche Musik“. Sie ist nicht nur anhand musikalischer Parameter zu unterscheiden, sondern auch durch die Kontexte und Situationen in denen diese Musik stattfindet.

Eine weitere Besonderheit bei den „100 Kaba-Dudelsäcken“ ist, ähnlich wie bei den „Mysterien der bulgarischen Stimmen“³⁰, dass es sich um Gruppen handelt, die „Star-Hülsen“ bilden. Der Persönlichkeitskult der „Stars der Volksmusik“ ist eine periphere Erscheinung, die erst nach dem Eintritt der Musiker in die Gruppenformation in Gang gesetzt wird. Nachdem sich ein Musiker in der Gruppenformation bewährt hat, kann er seine Laufbahn als Solist antreten. In diesem Sinne produzieren die Gruppen Stars. Gleichzeitig erleichtert die Existenz von prominenten Gruppenformationen, deren Musiker austauschbar sind, die Transformation von Musik in Warenform.

Die gruppenhaften Formationen der Volksmusikszene in Bulgarien referieren auf die Kombination von Merkmalen verschiedener Musikgattungen.

Es bleiben beispielsweise Merkmale der „authentischen Folklore“ erhalten: Die Musiker sind austauschbar und in diesem Sinne anonyme Individuen, denn der „Star“ ist die Gruppe. Diese Gruppe kann zumindest konzeptuell ewig weiterexistieren. Das Repertoire der volksmusikalischen Gruppe ist, anders als bei der Popmusik, durch seine Langlebigkeit gekennzeichnet. Jedoch wird die für die Volksmusik sehr markante Veränderbarkeit der Lieder • sie erklingen bei jeder Aufführung in neuer Variation • unterlaufen. Hierfür ist das Benutzen von Speichermedien (Schrift, Noten, Tonaufnahmen) für die Reproduktion der Lieder maßgeblich. Die Entwicklungsdynamik der Volksmusik wird durch das mediale Verbreitungsverfahren unterlaufen. An diesem Punkt treten Techniken und Merkmale der „ernsten Musik“ in den Vordergrund. Das Repertoire wird unter Benutzung von Speichermedien festgelegt und bestimmte Werke werden zum Artefakt: wie beispielsweise die komponierte „Nummer Eins“ der 100 Kaba-Dudelsäcke aus Rožen, die tatsächlich durch das „componere“ bulgarischer Volkslieder entstanden ist. Die Koordination der Musiker wird in Vorgesetztenstruktur einem Dirigenten übertragen.³¹

Weiterhin wird durch die Verbreitungsstrategien eine quantitative Wirkungsdimension • im Sinne von Massenwirksamkeit • anstrebt.

Der Dualismus zwischen moderner Medientechnologie und traditioneller Musik (Volksmusik) bekommt in diesem Kontext eine neue Gewichtung, die sich von den bisherigen Motivationen und Triebmitteln der Musikproduktion markant unterscheidet. Dabei diene das Fest in Rožen als Beispiel für die Instrumentalisierung von Dudelsäcken und Medien, die statt der Dudelsäcke zum Musikinstrument wurden.

Es sei zum Schluss die optimistische Prognose erlaubt, dass die Kluft zwischen den medientechnisch betreuten und über die Massenmedien reproduzierten Volksmusiken und den im Kontext von Brauchtum und Ritual stattfindenden Livemusiken immer größer wird.

Endnoten

1. Siehe z.B. Ovid, Metamorphosen, Zehntes Buch. Orpheus und Eurydice: <http://www.textlog.de/35368.html> Letzter Zugang: 19.10.2007.
2. <http://www.berlin.de/rbmskzl/rathausaktuell/archiv/2005/03/22/24337/index.html> Letzter Zugang: 19.10.2007.
3. Kisjov, Aposol: Text auf dem Umschlag der Schallplatte *Rožen pee '87*, BHA 12267, Balkanton, Die Aufnahmen sind von der Phonotheek des Radio Plovdiv.
4. Siehe weiter unten Kapitel „Musikalische Referenzen“.
5. <http://sabor.mc.government.bg/rozhen/main.php> Letzter Zugang: 19.10.2007.
6. Weitere Bilder siehe:
http://imagesfrombulgaria.com/v/Bulgarian_Crafts_Folklore_and_Traditions/Rojen/
<http://www.rojen.info/> Letzter Zugang: 19.10.2007.
7. „Gajda“ heißt Dudelsack, Plural „gajdi“. „Gajdari“ sind die Dudelsackspieler. „Kaba-gajda“ wird der große, tiefe Dudelsack, der typisch für die Rodopen ist, genannt. Er unterscheidet sich von der höher klingenden „džura-gajda“ durch seinen warmen und weichen Klang.
8. Siehe: *Rožen pee '87* [Rožen singt '87], BHA 12267, Balkanton oder als CD: *The Magic of Rhodopa Mountain. 100 Kaba-Bagpipes*, ADD 060182, Balkanton.
9. Baudrillard, Jean, *Agonie des Realen*, Merve 1978, S. 114.
10. Die in Klammern gesetzten Begriffe (Medium, Sender, Empfänger) spielen auf das klassische Kommunikationsmodell aus der Nachrichtentechnik und Informationstheorie an: Shannon, Claude E. / Weaver, Warren, *The Mathematical Theory of Communication*, Urbana 1949.
11. Timothy Rice, *May it fill your soul. Experiencing Bulgarian Music*, University of Chicago Press 1994, S. 268-270: *Maria Stoyanova, the First Female Gaidar*.
12. Damit die Dudelsäcke zusammen und in Ensembles oder zur Klavierbegleitung spielen können hat sich im Lauf der Zeit (ab ca. 1960) eine spezifische Bauweise durchgesetzt, welche die Gleichstimmung und die gleiche Spielweise der Dudelsäcke ermöglicht. Dadurch entstanden auch Kriterien für „schön“ und „richtig“, die durch die Vermarktung von Musik bestimmter Dudelsackspieler mit Hilfe von Reproduktionsmedien als Norm gelten. Dasselbe Phänomen ist auch in der Kunstmusik, z.B. bei der Anwendung von Gesangstechnik und der Interpretationsweise von Schubert-Liedern, zu beobachten. (Siehe auch weiter unten, Kap. Klangliche Parameter und ihre Wahrnehmung; Unisono).
13. Siehe Baudrillard, a.a.O.
14. <http://www.youtube.com/watch?v=tNDySe7mKh8> und <http://www.btv.bg> Letzter Zugang: 19.10.2007.
15. Dora Jankova in der Zeitschrift: *Folkloren Horizont*, Folksvjat - Plovdiv, IV, August 2006, S. 1. (Übersetzung von der Autorin).
16. <http://www.artacademyplovdiv.com/history1.htm> Letzter Zugang: 19.10.2007.
17. Kaden, Christian: *Musiksoziologie*, Berlin 1984, S. 179ff.
18. Anders Ekenberg, *Cur Cantatur? Die Funktionen des liturgischen Gesanges nach den Autoren der Karolingerzeit*, Stockholm 1987.
19. Herodot 7.26, Ovid, Metamorphosen 6.391, Xenophon anab. 1,2,8.
20. Aufnahmetechnik: 1-Bit portable Minidisc Recorder NetMD SHARP IM-DR420H(S); Mikrophon: Soundman – Originalkopf.
21. (Übersetzung von der Autorin).

22. Letzter Zugang: 19.10.07.
23. Siehe weiter oben Kap. „Musikalische Referenzen“.
24. Siehe Zitat der Bürgermeisterin Dora Jankova, weiter oben.
25. *„Das 'Populäre' also, 'Popularität', ist ebenso wie das soziale Subjekt dazu, das 'Volk', die 'Massen' usw., letztlich nichts anderes als ein ideologisches Konstrukt, um dessen Ausfüllung eine permanente Auseinandersetzung stattfindet. Was in einem gegebenen geschichtlichen Moment das 'Populäre' ist und wessen Kultur sich darin ausdrückt, ist das Produkt sozialer und politischer Auseinandersetzungen und eben deshalb in griffigen Definitionen nicht faßbar.“* Peter Wicke: «Populäre Musik» als theoretisches Konzept, PopScriptum: <http://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst01/pst01010.htm>, S. 15. Letzter Zugang: 19.10.2007.
26. Siehe z.B. Gericke, Mirjam: Musikalische Feiergusaltung im Nationalsozialismus (Magisterarbeit), April 2002, Musikwissenschaftliches Seminar der Humboldt-Universität zu Berlin.
27. <http://www.dnevnik.bg/show/?storyid=277138> Letzter Zugang: 19.10.2007. (Übersetzung von der Autorin).
28. Aus ähnlichen Gründen werden Synthesizer mit Klaviertasten ausgestattet, obwohl sie durchaus von Reglern ersetzt werden könnten. Siehe Trevor Pinch / Frank Trocco, *Analog days: The Invention and Impact of the Moog Synthesizer*, Harvard 2002.
29. Die Referenzen zur Authentizität, zu den verschiedenen Darbietungsformen und zu den auditiven Outputs der Lautsprecher bleiben dabei weiterhin gültig.
30. Der Name „Mysterien der bulgarischen Stimmen“ bezeichnet nicht nur ein Ensemble, sondern er kann fast schon als Gattungs- oder Klassifikationskriterium benutzt werden. „Le Mystère des voix Bulgares“ war der Titel der 1976 von Marcel Cellier herausgegebenen Schallplatte, die zu einem Erfolgskonzept für bulgarische Volksmusik in Westeuropa und Amerika wurde. Cellier kaufte die Aufnahmen der Phonothek des bulgarischen Radios ab, daher handelt es sich vor allem um bearbeitete Volksmusik für den 1952 gegründeten Radiochor.
31. Kaden, a.a.O.